

Ci stiamo abituando all'inferno

Atti dei Convegni per il Centenario della nascita di Marino Piazzolla

20-21 aprile 2010 - Università "Carlo Bo" di Urbino

12 maggio 2010 - Biblioteca nazionale centrale di Roma



fermenti

Ci stiamo abituando all'inferno

ATTI DEI CONVEGNI

PER IL CENTENARIO DELLA NASCITA DI MARINO PIAZZOLLA

20-21 aprile 2010 - Università "Carlo Bo" di Urbino

12 maggio 2010 - Biblioteca nazionale centrale di Roma

a cura di Gualtiero De Santi

FERMENTI

La parola sospesa: *Lettere della sposa demente*

di TERESA FERRI

*Lettere della sposa demente*¹ è un volumetto di Pasquale Marino Piazzolla uscito nel 1952 dopo le *Elegie doriche*, testo con cui lo stesso vinse l'anno precedente il Premio Etna-Taormina per l'opera prima. Al di là del titolo, queste *Lettere* sono strutturate come un lungo poemetto, diviso in un *Prologo* e tre tempi, quasi a suggerire un andamento teatrale-musicale. Il testo quindi si manifesta, sin dalle prime pagine, come in bilico tra il genere teatrale, il narrativo e il lirico e, nello stesso tempo, testimonia immediatamente la distanza dal genere epistolare, pur suggerito dal titolo. Il poemetto quindi tradisce subito le aspettative del lettore, anche se quest'ultimo, nel corso della lettura, non può non percepire la presenza inconfutabile di un mittente che modella la propria scrittura, il proprio eloquio, secondo quei moduli intimi e privati, che si convengono appunto a una lettera.

Così nel corso della lettura non si può non rimanere catturati tra le maglie di questo intenso discorso lirico, che fa dell'eleganza e della misura le sue caratteristiche peculiari. Infatti, come riporta Giuseppe Aventi, Emilio Cecchi parla proprio di elegia, sobrietà e «grazia malinconica» nel salutare l'uscita del volumetto, per la cui edizione milanese, curata da Eugenio Montale con il titolo *Mia figlia è innamorata*, aveva proposto il Premio Marzotto del 1962:

Come una lunga straziante elegia, tutto il poemetto, con sobria e trasparente emozione, si distende lungo un infinito colore grigio: come di una pioggia perpetua che cada sulle tombe dimenticate, sui ricordi che straziano, sulle illusioni e sui cari fantasmi che lanciano il loro addio alla vita. Ogni verso è una fuga e una melodia, soffuse di una irripetibile grazia malinconica².

Nel *Prologo* una voce fuori campo colloca quella che un giorno sarà la sposa «In un villaggio delle Fiandre» e la rappresenta in movimento («Una

¹ M. Piazzolla, *Lettere della sposa demente*, introduzione di E. Giachery, Roma, Fermenti Editrice, 1997.

² Cfr. G. Aventi, da «Gli anni del silenzio», Cardini, 1972, in AA.VV., *Omaggio a Marino Piazzolla*, vol. II: *Critica*, a cura di V. Carratoni, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993, p. 408.

donna girava per le stanze»), anche se ossimoricamente «Ferma in un'ora, / Ormai fuori del tempo». Fin dall'*incipit* si crea dunque una discrepanza, uno iato, tra il *soma* e la psiche: al movimento del corpo nello spazio fa riscontro una situazione di fissità interiore, di immobilità delle emozioni. Inoltre in questa rappresentazione spazio e tempo vengono a collidere, in quanto se la deissi spaziale è ben precisata, non altrettanto lo è quella temporale, che viene invece bloccata dall'immagine statica della donna, una protagonista congelata nella fissità di un'ora che non appartiene più al tempo, come se anch'esso fosse campanianamente sospeso. Tuttavia la sospensione temporale in cui è avvolta la sposa demente di Piazzolla manca di quella magia improvvisa che caratterizza il finale del primo paragrafo dei *Canti orfici*, pur delineando una dimensione temporale cristallizzata, che sembra essere la proiezione della situazione interiore della protagonista. Tale dimensione è più prossima invece a quella rappresentata da Umberto Saba in *Berto*, dove il vecchio orologio in cucina, con le sue colonnine d'alabastro e i genietti che giocano con l'alloro, è fermo a un'ora per sempre.

Il racconto della voce narrante nelle due strofe iniziali è affidato all'imperfetto durativo, tempo della durata, mentre nelle successive viene consegnato al passato remoto. Tale tempo verbale, mentre congela l'oggetto della narrazione, sembra imprimere velocità al discorso, che scorre davanti a chi legge come un breve, rapido filmato, al cui interno è racchiusa un'intera esistenza. L'*incipit*, come del resto l'intero *Prologo*, assume le tonalità di una fiaba dalle tinte grigie man mano che va disegnando il ritratto della protagonista, che nella seconda strofa si profila come una trasognata eroina, ignara del tempo e finanche delle proprie emozioni:

*Lassù, dove una quercia si torceva,
Viveva con se stessa, come in sogno.
Non contava i giorni,
Non sapeva gli anni;
Quale ombra fosse chiusa nel suo cuore.*
(p. 13)

Oltre alla già rilevata frattura tra “spazio” e “tempo”, qui si produce l'inversione antitetica tra “vegetale” e “umano”, poiché la quercia viene umanizzata da un metaforico e passionale «si torceva», che non appartiene alla donna, la quale invece, come un vegetale, conduce la sua vita in soli-

tudine, chiusa in se stessa e divorata, senza averne coscienza, da un'ombra che le giganteggia in cuore. Tuttavia tale antitesi iniziale viene risolta nella dimensione vegetativa della protagonista, in bilico tra una realtà inesistente e un sogno dalle tinte indecise e sfumate. Nel lettore si crea subito una sensazione di turbamento, dovuta all'impossibilità di recepire la donna come reale, se non figurandosela come demente, come una di quelle cosiddette folli che popolano *Le libere donne di Magliano*, il romanzo di Mario Tobino uscito nel 1953, cioè esattamente l'anno successivo a queste *Lettere*.

Sin dall'inizio dunque la parola poetica si scrive in sospensione, oscillante tra "realtà" e "sogno", tra la rappresentazione teatrale e la fiaba, mentre tonalità chiaroscurali calano sulla scena come ad avvolgerla di ombre in bilico tra "razionalità" e "irrazionalità", quasi a materiare un personaggio che si sottragga all'imperio del quotidiano e alle leggi della realtà. Il passato remoto della terza strofa, anche grazie alle negazioni che si susseguono a incidere la rappresentazione, interviene ad accentuare la sensazione di incredulo straniamento del lettore, che riflette a specchio quella «visione del mondo particolarmente spaesante», di cui scrive René Méjean³:

*Nessuno mai l'amò.
Nessuno giunse fino al suo rifugio.
Essa attese, così, piena di tempo:
Attese qualcuno che mai venne.
E soli, in quelle stanze,
Rimasero i suoi occhi.*
(p. 13)

I due pronomi personali che insistono ad anafora («Nessuno») ammantano la donna di una solitudine irreversibile, che tuttavia collide con l'attesa di un qualcuno che mai arriverà, attesa gravida tuttavia di un tempo tutto rappreso in una cieca e amorfa staticità. In questo squallido panorama si disegnano degli occhi, che sembrano muoversi nelle stanze vuote alla ricerca infruttuosa di quel «qualcuno che mai venne». Si ha l'impressione di trovarsi davanti a una tela in cui pupille grandeggino a dismisura nel deserto dell'abitazione, una tela che non può non farci correre con la memoria a certe stampe di Paul Klee, per esempio a quel *Suonatore di timpano* (1940), il cui occhio aperto sul mondo sembra rifletterne orrori e

³ Cfr. R. Méjean, «Lettere della sposa demente», Ed. Ippogrifo 1975 (I ed. 1952), in AA.VV., *Omaggio a Marino Piazzolla*, vol. II: *Critica*, cit., p. 387.

splendori. La parola traduce il segno pittorico sulla pagina per disegnare in primo piano occhi dilatati dallo smarrimento e da un'inebetita condizione di sospensione.

In sei versi è concentrato tutto un microcosmo governato da un quieto delirio, grazie anche alla sorprendente plasticità della descrizione nei due versi finali della sestina. La voce narrante anticipa l'epilogo e, nello stesso tempo, affida alla sineddoche degli occhi il compito di rendere palpabile l'attesa che, seppur delusa, continua ad animare l'esistenza di questa protagonista senza nome, la cui caratteristica principale sembra essere la negazione, come è attestato dai pronomi che si susseguono ad anafora e dall'avverbio «mai» che sigla l'irreversibilità. I giorni di questa protagonista controvoglia sono marcati dalla follia, come si legge nella strofa successiva («Avvenne che impazzì»), dove l'avversativa che segue («Ma fu più bella») inscena la bellezza come atto di risposta consequenziale finalizzato a farsi segno e *memento* di vita:

Avvenne che impazzì

Ma fu più bella

Per ricordarsi ch'era ancora viva.

Così, una volta, le accadde di sposarsi;

Ma non come le altre, quasi in sogno.

E allora l'uomo se ne andò lontano:

Partì senza neppure dirle addio.

(pp. 13-14)

Per questa donna perfino il matrimonio si scrive come un puro accadimento fortuito e involontario, del tutto singolare, avulso da qualsiasi rapporto con il reale. Si tratta di una relazione coniugale unilaterale, in cui l'altro non avverte legami di sorta che lo trattengano vicino alla sua sposa, per cui il racconto prosegue con l'allontanamento dell'uomo, una partenza che manca anche del congedo, un saluto che sarebbe stato del tutto naturale se tra i partner ci fosse stato un pur minimo vincolo affettivo e coniugale e se fossero stati davvero vicini. Il sentimento di estraneità, questo muoversi nella vita come in stato di sonno, conferiscono alla protagonista una connotazione di diversità, come sottolinea l'avversativa «Ma non come le altre». Sul testo cala una dimensione onirica («quasi in sogno») che sconfinata nello straniamento tipico di chi ha interrotto la connessione con il mondo. Ed è

proprio la singolarità della situazione che conduce l'uomo ad allontanarsi senza neppure un saluto: «E allora l'uomo se ne andò lontano: / Partì senza neppure dirle addio». Del resto se l'unione è frutto solo di un sogno, se essa si colloca nello spazio vago e indefinito dell'immaginazione, se è l'immaterialità della fantasia a governare questo rapporto, diventa anche comprensibile il successivo dileguare umbratile del partner. Il lettore viene colto da una sensazione di sconcerto, di incredulità e di dubbio al cospetto di quanto la scrittura va componendo sulla pagina, mentre il racconto continua a snodarsi sul filo dell'ambiguità nel dittico che segue:

*Poi che divenne madre, fu felice:
Felice di qualcuna che non c'era...*
(p. 14)

La maternità rende felice la donna, ma la ripresa che insiste sull'aggettivo «felice» chiarisce la singolarità anche di tale sentimento, in quanto ella è madre sì, ma, ossimoricamente, «di qualcuna che non c'era». Come il marito non è che la proiezione di un desiderio, così la figlia viene presentata dalla voce narrante come un ectoplasma materiato dagli ingovernabili percorsi dell'immaginazione e del desiderio, un'altra figurazione fantastica concretata per completare il bozzetto familiare. In questa dimensione di sospensione anche la frase si spezza, si frammenta, sempre tuttavia nell'estremo rispetto formale della sintassi e della punteggiatura. Gli enunciati si susseguono lapidari, come a tradurre l'irreversibilità della situazione. Nulla sembra interessare alla donna se non vestire i panni di sposa e di madre. Statua dell'indifferenza e della disappartenenza alla realtà, ella si crogiola nella sua condizione di attesa imbambolata di qualcuno che non importa se esista o meno, di un qualcuno a cui scrive le sue lettere dalla regione della demenza:

*Mai seppe quanto attese;
Quanto scrisse e a chi.
Mai seppe chi le rispose;
Perché fu sposa e madre.*
(p. 14)

L'enunciato «Mai seppe» insiste qui ad anafora, come a evidenziare l'inconsapevolezza esistenziale da cui è affetta la protagonista, su cui

anche l'emozione sembra scivolare addosso in maniera esterna, superficiale, mentre sempre meno nitidi si stagliano i confini tra poesia e follia. Ancora una volta alla negazione è delegato il ruolo di delineare l'estrema abulia esistenziale: la sposa non conosce la durata temporale della sua attesa, ignora il destinatario della propria scrittura e chi eventualmente abbia risposto alle sue missive, di cui non sa neppure la mole. Chiusa in se stessa, sembra non essere toccata da problemi di comunicazione in quanto il suo è un discorso spiralfornice in cui emittente e ricevente coincidono nello spazio esclusivo e autonomo della demenza. Una disappartenenza che tuttavia rivendica ancora una volta lo statuto di moglie e di madre: sposa di non importa chi e madre di non si sa chi. Soltanto il tempo, che intanto passa al di là di qualsiasi moto di consapevolezza da parte della donna, parla il suo linguaggio incontrovertibile, lasciando segni inconfutabili del suo inesorabile scorrere, nonostante tutto, su quel corpo sottratto con acribia alla realtà:

Si fece intanto bianca:

E andò a morire sopra una collina.

(p. 14)

Come accade agli animali che, quando arriva il momento, vanno a morire in solitudine, anche la sposa a un certo punto sembra prendere coscienza di aver completato la sua parabola di vita e si allontana perfino fisicamente dal mondo, ritirandosi «sopra una collina». In questo epilogo della favola amara, che in pochi e scarni versi ripercorre un'intera esistenza marcata dall'esilio e avviluppata in pochissimi eventi raccontati con stile lapidario, sembra realizzarsi il contatto con quella realtà ostinatamente rifiutata, una realtà in netto contrasto con il mondo pulsionale di cui vive questa eroina dalle fattezze tragicamente schizoidi.

Se il *Prologo* deve rispettare il suo statuto testuale di introduzione e obbedire necessariamente alle leggi della durata e dell'economia linguistica per concentrare in un ridotto spazio testuale l'intero racconto, e pertanto è costretto ad affidarsi necessariamente a uno stile asciutto e lapidario che non indulga ad abbandoni lirici, non altrettanto viene richiesto ai successivi tre *Tempi* in cui si sviluppa il poemetto, tutti consegnati al presente indicativo e alla prima persona singolare. Dalla sposa raccontata in terza persona e statuarmente congelata nella sua afasica demenza, con

questi tre *Tempi* si passa a una protagonista che si appropria decisamente della scena e della parola e si configura con tutte le caratteristiche di una donna che del suo amore esclusivo e folle fa il motore del proprio dire e del proprio essere. Dalla grigia rappresentazione del *Prologo* si passa quindi a quel «personaggio lirico» che tanto benevolmente è stato accolto dalla critica piazzolliana, in quanto si fa esso stesso dimensione poetica «nell'amore, nella malinconia, nella speranza, nella morte», come rilevato da Giuseppe Aventi⁴.

Così sin dalla prima quartina del *I. Tempo* si delinea una donna che scrive le sue lettere dagli accenti appassionati a un interlocutore, di cui viene asserita la presenza costante proprio da quell'avverbio «Mai» precedentemente usato solo con la funzione di incidere l'irreversibilità di una condizione governata dall'inconsapevolezza e dall'assenza. Qui la protagonista esplicita le sue sensazioni ed entra in comunicazione con un "tu" che le risponde attraverso simbiotiche vibrazioni emozionali e un silenzio che marca all'unisono la rispondenza speculare delle rispettive emozioni. Qui il lettore s'imbatta in una donna che non esita a mettere a nudo i propri sentimenti e a scendere nei meandri della propria femminilità per manifestarli all'interlocutore, non senza una certa esaltazione euforica:

Mi sento nuova e il tempo mi travolge.

Mai m'abbandoni:

Tu vibri col mio petto e resto muta,

Piena del tuo silenzio.

(p. 15)

Alla statuaria protagonista, estranea alla dimensione temporale raccontata dalla voce fuori campo nel *Prologo*, qui si sostituisce un "io" lirico travolto con trasporto dal tempo e in preda a una sorta di possessione amorosa da parte dell'altro, la cui presenza silenziosa si scrive attraverso gli effetti prodotti da tale stato di autoesaltazione. Davanti al lettore comincia a srotolarsi una pagina bianca che va ricoprendosi della presenza-assenza dell'Altro, mentre il lessico relativo alla protagonista assume connotazioni dalle tinte sobriamente sensuali («mi travolge», «vibri», «piena»), che ricordano certa poesia di Quasimodo e le lettere d'amore del poeta siciliano alla Cumani. La donna reca i segni di una riappropriazione del proprio mondo

⁴ Cfr. G. Aventi, da «*Gli anni del silenzio*», cit., p. 408.

emozionale attraverso gli effetti in lei prodotti dalla passione amorosa, uno stato di esaltazione che la conduce perfino a uscire da se stessa e a prestare la sua attenzione al mondo circostante, chiamato a farsi complice e interprete del supposto amore dell'altro, il quale parla attraverso un non ben esplicitato linguaggio attribuito alla natura e a suoi specifici elementi:

Io sento che tu m'ami.

Lo dice il sole, l'albero fiorito:

Lo dice il gallo al sommo della notte...

Così vedo tremare, appena è giorno,

La mia innocenza consacrata a te.

(p. 15)

Ancora una volta è l'anafora a marcare il discorso, una ripetizione che qui però procede per affermazioni in quanto il sole, l'albero fiorito, il gallo si fanno testimoni e locutori di una professione d'amore altrimenti inespressa. Il candore delle enunciazioni, la loro semplicità disarmante sono proporzionali alla sicurezza e alla forza delle asserzioni, che tuttavia nella strofa immediatamente seguente si sciolgono in pianto:

Quando giunge la sera,

Io ascolto le stelle suonare,

Curve sul cuore.

Ho voglia solo di pianto

Per sentirmi più viva.

(p. 15)

Una valenza significativa all'interno della rappresentazione assumono, come si è accennato, gli elementi della natura, che inscenati sapientemente a fare da cornice all'eloquio e ad amplificarne la *vis* lirica, intervengono a rendersi complici, adiuvanti e potenziatori di questo delirio d'amore. Un delirio che si scrive in un'affabulazione oscillante tra reminiscenze classiche e intonazioni vagamente mistiche:

La luna non è più stanca

Di farmi compagnia.

Siamo in due a pensarti

*In ogni istante della notte muta.
Poi viene il vento ed io rabbrivisco.*
(p. 20)

L'andamento del discorso sembra scandito da veloci folgorazioni in un periodare agile, asciutto, ma efficace, dando luogo a uno stile che, seppur governato dalla *brevitas*, non disdegna soluzioni retoriche ed espedienti idonei a venare la sobrietà del linguaggio di tinte indefinite, ambigue, di profondo lirismo. In questo caso, ad esempio, la luna, elemento mitico-simbolico di cui la poesia, nessuna poesia riesce a fare a meno, non viene adornata di orpelli, ma si fa quasi specchio della condizione dimessa della sposa, come a moltiplicare il senso di frustrazione dovuto all'attesa delusa.

L'esplicitazione della passione amorosa procede per *climax* e *anti-climax*, come è tipico della condizione di innamoramento, di cui la protagonista si fa mirabile interprete. E dell'amore ella fa la sua cifra risolutiva nel prosieguo, quando al pianto segue un canto inscenato proprio allo scopo di fugare la tristezza, mentre la figura materna interviene a farsi specchio delle modulazioni alterne delle emozioni della sposa: una sorta di *alter ego* con il ruolo di controcanto funzionale alla rappresentazione degli effetti d'amore:

*Ho udito mia madre; e triste era la voce
In altre stanze.
Forse non sa più nulla dell'amore...
Mi sono messa subito a cantare,
Ho spalancato i vetri,
Ho spalancato il cuore...
Ed essa s'è zittita.
Poi ha ripreso il canto.
Io l'ho sentita quasi innamorata
Come fosse di nuovo giovanetta.*
(p. 16)

Monade d'amore, la sposa fa della figura materna il riflesso della sua situazione psicologica altalenante. Ora preda della tristezza, ora quasi vaneggiante profetessa visionaria, la protagonista si affida al potere evocativo dell'immaginazione per rappresentarsi l'altro, di cui scrive il nome e

disegna il volto, dando così corpo al suo desiderio. La sposa sembra far la spola tra la morte e la vita, per rinascere ogni volta che la forza della fantasia riesce a concretare la presenza dell'oggetto amoroso.

*Pensandoti così,
Io sento che rinasco:
Forse m'allungo lieve come l'aria,
Fino alle prime stelle.*
(p. 16)

La scrittura si fa ponte tra la realtà e il sogno e, nel trasferire l'impossibile nella dimensione del possibile, trasforma alchemicamente la stessa donna, che si disegna in una similitudine di alto impatto lirico («Forse m'allungo lieve come l'aria, / Fino alle prime stelle»). Grazie al «Forse», cifra della migliore poesia novecentesca, la figurazione rimane sospesa in un'atmosfera rarefatta che coniuga la certezza al dubbio, mentre si delineano i confini di quel paese governato dalla demenza d'amore disciolta in poesia. La sposa si consegna interamente a questa presenza di cui l'immaginazione abbozza i contorni impalpabili, che parlano solo attraverso il linguaggio frammentato della sineddoche:

*Sovente mi reggi il volto
E il vento viene a fremere sui rami.
Sento che il tempo è fermo alle tue mani
E mi abbandono come fossi presa
Soltanto dal tuo sangue;
Intanto impallidisco.*
(p. 18)

Il contatto con l'amato produce inequivocabili effetti, tradotti dalla pudica mediazione del vento, adiuvante e complice esterno dell'effetto d'amore, mentre il tempo si concretizza e si rapprende tutto nella sineddoche di quelle mani, da cui sembra dipendere la magia dell'evento. Rapita dalle emozioni, la sposa tralascia ogni remora e forma di pudore per cedere alla passione e abbandonarsi a quel sentimento vampiresco di cui è preda. Una sensualità di memoria dannunziana permea i versi per rappresentare il rapporto in una sorta di abbraccio e donazione di sangue, altra sineddoche

che consente alla scrittura di sorvolare sulla fisicità del corpo per farla tuttavia parlare attraverso la reciprocità del darsi in una sorta di emotraverso. Elemento contemporaneamente attivo e passivo di questo linguaggio dell'Eros, il sangue dell'uomo s'impone infatti della sposa che gli si consegna proprio affidando al proprio pallore, al venir meno del colore e quindi del sangue, la sua risposta d'amore. In questi versi pare risuonare la levità lirica dei tremori della poetessa di Lesbo, di quella Saffo i cui frammenti sono stati senz'altro ispiratori di certe sfumate autorappresentazioni di questa sposa demente.

L'immaginazione riesce a tal punto a concretare la presenza dell'oggetto amato che questi diventa punto di riferimento vitale per la locutrice, che governa la scena gridando la propria consapevole dipendenza dall'amato:

*Se mi mancassi,
Buio sarebbe il giorno
E più lunga la notte.*
(p. 18)

*Talvolta penso di perderti.
M'invade allora il delirio:*
(p. 21)

La mancanza si scrive come "delirio", come un abbuiarsi di quella pagina bianca che la professione d'amore riempie di evocazioni liriche, insistendo sugli effetti prodotti da tale stato di innamoramento. Così si vanno disegnando le incorporee forme dell'altro, soprattutto attraverso idonee tracce sensoriali:

*Spesso tocco un ritratto
Che chiude, in un barlume più sereno,
La giovinezza.
Ti guardo; e il tempo è fermo.
Tu vibri fra le dita*
(p. 20)

I versi risultano quindi disseminati di marche sensoriali lasciate dall'udito («silenzio», «eco della tua voce», «odo chiamarmi da te»), dal tatto («soffio», «il caldo del tuo viso»), dalla vista («illuminato», «fai luce»,

«Lucevano i tuoi occhi»), segni che si traducono anche in slittamenti sinestetici («il dolce rumore», «l'ombra mi suona») o pseudosinestetici («il tempo è fermo alle tue mani»), funzionali a rappresentare la sensualità da cui i versi sono pervasi. Infatti la scrittura in questo *I. Tempo* sperimenta a vasto raggio la gamma dei sensi quando deve rappresentare l'amato, che sembra acquistare vita proprio dall'energia dirompente delle parole e degli enunciati messi in campo dalla locutrice («Il viso mio s'arrossa, / Acceso dal tuo soffio», p. 15, vv. 7-8).

Tuttavia, man mano che il *I. Tempo* si dipana e volge alla conclusione, la protagonista sembra acquistare consapevolezza dell'evanescenza del sogno che l'immaginazione ha offerto al suo richiamo desiderante fino a dover prendere atto dell'assenza inequivocabile dell'oggetto ricercato. Quel fantasma evocato con gli accenti più vibranti della migliore lirica greca, anche mediata dalle traduzioni quasimodiane, va dissolvendosi nella nebulosa della demenza d'amore, che dà spazio a un'amara constatazione:

*Odo chiamarmi da te
Con la mia stessa voce;
Ma in fondo alla mia via non c'è nessuno.*
(p. 22)

La sposa si riappropria di quella voce sdoppiata nel riflesso e torna ad affidare alla scrittura, mondo dei possibili, la sua affabulazione desiderante. Saranno le sue stesse lettere, quei grafemi vergati sulla pagina, a edificare la sua favola impossibile, che soltanto nella dimensione epistolare potrà forse trovare una sua concretezza, se non altro linguistica:

*Ogni volta che scrivo
Sento alla gola
Il respiro degli anni.
Ma perdono calore le ginocchia;
Mi battono le tempie
Come se l'amore fosse un tuono
Che non vuole scoppiare.*
(p. 22)

Quando poi avverte che quella felicità così guadagnata sta per dissol-

versi, ecco che la sposa torna a scrivere, in silenzio, «Fra tutta quella luce che mi abbaglia» (p. 24). E, quasi a rinforzare l'atto demiurgico della scrittura, non manca di far ricorso alla lettura per materiare il suo Eden e, per completare il Segno ricercato, sceglie il genere letterario più consono, la favola («Sfoglio un libro di fiabe», p. 24). Come in qualsiasi lettera d'amore, non può mancare la promessa, così non stupisce quanto si legge prima dell'epilogo di questo *I. Tempo*:

*Puntualmente,
Io tornerò da te, ma come un'eco,
Confusa forse al bianco della luna.*
(p. 31)

E ancora, nel terz'ultimo paragrafo, prima di vestire i panni di madre e di cantare la sua nenia al feto che custodisce nel grembo, torna a ripetere all'Amato il suo amore oltre la morte:

*S'io dovessi morire prima ancora
Che tu sia vecchio, sappi che la morte
Non spegnerà l'amore.*
(p. 34)

Nel verso finale del *I. Tempo*, ancora una volta, ma con un'intonazione che indulge al melodramma, ribadisce: «Mai ti dirò: «Amore, Amore, addio!», affidando alla maiuscola il compito di reificare il fantasma da cui invece si sta congedando per ricoprire il ruolo materno nel successivo *II. Tempo*, che non casualmente inizia con un'ulteriore lettera scritta all'Amato. Qui la situazione sembra diversa: moglie prima che innamorata, la protagonista prende la penna per informare il destinatario sulla figlia che, già cresciuta, «è alta come un pesco» (p. 36). Ancora una volta la natura, con i suoi vari elementi, è chiamata a farsi specchio delle emozioni ormai più consapevoli e mature, e la luna «invecchiata» si fa di nuovo riflesso della condizione psicologica della donna:

*Vorrei scriverti a lungo, ma la luna
Trema invecchiata sul mio volto stanco.*
(p. 37)

Alibi di un'impossibilità da ascrivere solo a una più greve consapevolezza dell'inutilità di tanto evocare, la luna è incanutita insieme alle emozioni frustrate della sposa, che ora patina il suo dire di "bianco", sinonimo di senescenza, mentre la polvere del tempo sembra ricoprire tutto intorno a lei, anche la stessa ricerca, che sta approdando all'unica conclusione possibile, marcata da quella sineddoche del sangue, che ancora una volta macchia il testo come offerta d'amore:

*Vorrei che tu venissi in autunno,
Quando la quercia
Somiglia alla mia vita.
Mi troveresti nella stanza, sola,
Coi fili bianchi,
Piovuti dalla luna fra i capelli.*

*Le vene sono apparse sulle mani
E anch'esse, quando è notte,
Dicono addio e imparano a tremare.
Anche il mio sangue è tuo!*
(p. 50)

Ora che la disillusione ha messo a nudo gli inganni pietosi dell'immaginazione, la sposa sa che anche l'attesa della figlia, proiezione della propria, è destinata a rimanere frustrata («Anche mia figlia parla sottovoce, / E sola aspetta chi non tornerà», p. 52). Una profonda amarezza pervade il *II. Tempo*, mentre la stessa consapevolezza luttuosa unisce madre e figlia. Qui la realtà, sia pure sfumata nel Limbo di un desiderio che ormai sempre più fiocamente anima la parola, sembra soppiantare il sogno incanutito nell'aspettazione; sopravvive solo una certezza, che ancora una volta si fa promessa:

*Staremo ad aspettarti fino a quando
Tu continuerai a non tornare.*
(p. 54)

Anche se il futuro si presenta già foriero di quell'assenza che invano la scrittura ha tentato di convertire in presenza nel corso degli anni, la protagonista, plurattizzata nel "noi" inclusivo che comprende genitrice e figlia,

incide il suo impegno di eternità, anche se ormai «Stanca di viaggiare per cercarti!» (p. 55). Le due donne, di cui la più giovane altro non è che lo sdoppiamento della sposa, si trovano ormai indissolubilmente congiunte nella sensazione di frustrazione, che viene proiettata in un tempo a venire, come se la promessa finisse per coinvolgere anche la mancanza, l'assenza, il non-essere. In altre parole, alla promessa di attesa eterna fa riscontro una razionale consapevolezza di assenza, altrettanto eterna. Un irreversibile “per sempre” connota dunque sia l'attesa che la mancanza, mentre madre e figlia, imbiancate, consegneranno la loro disillusione al silenzio:

*Non so se avremo in due
le stesse rughe,
se tu potrai distinguerci,
fra tanti capelli bianchi,
cresciuti dalle mie tempie
alla sua fronte!*
(p. 57)

La consapevolezza professata non tarda a convertirsi in una consequenziale distanza, che sembrerebbe smentire ogni precedente promessa se *II. Tempo* non si concludesse con una decisione di morte. La sposa, prima di allontanarsi in collina, quasi a obbedire a quell'imperativo di eternità che si configura come unica soluzione possibile alla collisione tra realtà e sogno, ancora una volta scrive una lettera all'Amato e ad essa affida il suo congedo definitivo. Solo trasferendosi in una dimensione “altra” potrà a questo punto mantenere l'impegno assunto: si congelerà anche lei in quella distanza che ha continuato a marcare l'oggetto desiderato lungo il corso degli anni e di queste lettere che li hanno accompagnati con la caparbieta ostinata di chi si rifiuta di accettare il reale:

*Ora ti dico addio! La porta è schiusa,
Io devo, devo andarmene in collina.*
(p. 58)

Come suggeriscono i due imperativi reiterati a marcare l'inderogabilità («Io devo, devo»), allontanarsi verso la collina ormai si impone con la forza di un dovere. Solo la morte può apporre il suo sigillo definitivo, la sua

parola finale al lungo grido d'amore di queste *Lettere*. Un grido che, «ormai secco nel petto» (p. 61), torna a rendersi percepibile nel *III. Tempo*, sia pure in eco riflessa nelle parole dell'Amato, che finalmente compare sulla scena. Concretato dalla parola in *res* linguistica, l'uomo fa ricorso a sua volta alla scrittura per consegnare alla pagina bianca, dopo tanto tempo e quando ormai la sposa si è ritirata in collina, la sua presenza e la sua risposta:

*Quando su te divampa il plenilunio,
Io sono nel silenzio che ti segue
Tinto di neve ad ascoltare il moto
Che guida nella notte la tua insonnia.*
(p. 60)

Destinatore a sua volta di lettere che mai saranno lette, egli rassicura l'interlocutrice della sua vicinanza e si colloca in una dimensione sinestetica che coniuga silenzio e canizie a rappresentare l'attesa invecchiata della sposa e la propria presenza muta, ma costante, lungo gli anni. Anche se lo stile sembra cambiare e i versi diventare più lunghi rispetto ai precedenti, l'eloquio dell'Amato altro non è che la proiezione del dire della sposa e rimanda, come in uno specchio, enunciati simili o addirittura uguali a quelli vergati dalla donna. Ancora una volta è la luna chiamata a farsi testimone dell'inesorabilità del tempo quando l'amante ripete «Mentre invecchia la luna sul mio volto» (p. 60), come a marcare la comunione con la sposa in una lunga eco che travalica il tempo. La dimensione onirica ancora una volta si fa spazio privilegiato della parola: l'uomo si mostra a conoscenza delle condizioni psicologiche dell'interlocutrice, di quell'attesa frustrata che ne ha segnato l'esistenza, dell'incanutirsi della speranza, dello stato di consapevolezza progressivamente conquistato dalla donna ed esce dalle tenebre di quelle lettere mai evase per farsi a sua volta *graphè*, parola specchiata dal paese della follia. Ora è la sposa in posizione di distanza; è lei, silenziosa, a non rispondere al richiamo dell'uomo, è lei ad assumere l'incorporeità di un fantasma:

*Oggi è ritornato il tuo fantasma
E la sua voce vibra sopra i rami
Che il sole bagna appena di penombra.*
(p. 66)

La situazione sembra rovesciata: in questo *III. Tempo* è l'Amato a udire la voce della sposa sinesteticamente inumidita dalla penombra del sole; è lui a percepire la donna come ectoplasma del proprio desiderio ed egli non ne ripete l'addio in quanto si rifiuta di pronunciare un definitivo saluto di congedo («Io non ti dico addio», p. 60). All'eloquio pudico, sfumato, allusivo, e spesso velato dagli slittamenti retorici, si sostituisce un dire referenziale, quasi carnale, che predilige dar voce ai sensi mediante enunciati sinestetici. Il giuoco del riflesso si modula linguisticamente secondo i contorni dell'identità del locutore, per assumere in questo *III. Tempo* tratti decisamente più concreti, anche se pur sempre, dal punto di vista strettamente semantico, traduzione di enunciazioni già lette, proferite dalla sposa. Così il sangue, sineddoche del rapporto amoroso, torna a pervadere i versi, ma con maggior vigore che in precedenza, grazie alla ripetizione del lemma e all'uso speculare del possessivo:

*Tu forse dormi tra le margherite
Ché sento tra le vene le tue vene
Dove il mio sangue è pieno del tuo sangue*
(p. 62)

L'Amato, trasformatosi in Amante, pur consapevole della natura umbratile dell'epifania femminile, concrezione di un sogno che li avvolge in un'unica creazione fantasmatica, ne coglie la presenza nel proprio sangue, un 'viaggio' che si ripete ogni notte per terminare puntualmente con l'arrivo del giorno, con il farsi largo della luce:

*Ogni notte dal buio tu risorgi
E viaggi nel mio sangue.
Ma come un'ombra
Ti distendi al fianco
E palpiti col sonno fino al giorno
Che mi ritrova sempre più deserto.*
(p. 64)

La sposa va acquistando connotazioni orfiche in questa sua resurrezione notturna che la vuole ombra e *soma* contemporaneamente, cellula e palpito di un sogno destinato a durare soltanto il breve arco di una notte. Il lemma

«sangue» ricorre spesso nelle parole dell'uomo come sineddoche e a volte metonimia del richiamo carnale:

*Non so se questa luce
Potrà calmare il sangue che ricorda.*
(p. 64)

Ormai entrambi nel regno delle ombre, solo il sangue continua a parlare la lingua dei sensi, una lingua criptica, comprensibile solo ai protagonisti di questo sogno che si scioglie in poesia («Ti penso sempre e non lo sa nessuno, / Talmente il sangue è preso dal tuo sangue», p. 67). Memoria di ciò che non è stato, e per questo ingigantito dall'immaginazione, esso è la metonimia dello stato di spossessamento razionale che fa degli amanti monadi prigioniere di uno stesso sentire. Tale comunione di sensi nasce dalla scrittura e ad essa ritorna, senza tuttavia mostrarsi indenne agli effetti del tempo che tutto corrode, compreso lo spazio epistolare:

*Ho letto una tua lettera appassita
E c'era fuori il vento.
Ho ricordato il tuo profilo antico
Messo a giacere tra le frasi spente.*
(p. 67)

La lettera, a sua volta metonimia di una relazione esclusivamente epistolare, appassisce insieme agli amanti, di cui si è fatta voce e corpo simbolico, mentre il ricordo posiziona funerariamente il profilo antico della donna tra frasi che, ormai spente come le emozioni, rappresentano gli anni consumati a tenere vivo un fuoco alimentato dalla fantasia e dalla scrittura. Da tante stagioni l'uomo ha smesso di sognare la sua Euridice e la parabola del desiderio ha concluso il suo tragitto quando con la notte si approssima Thanatos e non più l'epifania orfica, ormai deposta tra le braci delle parole. Nonostante ciò nella strofa finale un metaforico abbraccio linguistico, a chiasmo, compie l'ultimo e definitivo miracolo che vede uniti gli amanti oltre la morte («Voglio dirti che vivo nel tuo cuore / Come tu vivi adesso nel mio sangue»):

*E prima che si fermi a me la vita
Voglio dirti che vivo nel tuo cuore*

*Come tu vivi adesso nel mio sangue.
E non ti dico addio, t'ho ritrovata!
Dal mare viene ormai la notte: è morte.*
(p. 71)

Con la morte si chiude il lungo poemetto, il cui stile fa della semplicità lieve la sua cifra portante, senza tuttavia nulla togliere alla significazione che, grazie all'uso sapiente del laboratorio retorico e specialmente di alcuni *tropoi*, spesso si colora di quell'alone di vago e di indefinito auspicati dal Leopardi nel suo noto saggio di poetica *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

La poesia di Piazzolla non necessita di un repertorio lessicale ricco e particolarmente ricercato, né di sofisticati artifici stilistici, ma sembra aver fatto tesoro della grande lezione petrarchesca, di quel Maestro della parola che ha consegnato la sua alta poesia a un vocabolario non esuberante né ardito come quello dantesco, bensì scarno e marcato dalla sinonimia. Piazzolla non fa ricorso a tale repertorio, bensì alla ripetizione, spesso attivata a scopo semantico o per esigenze metriche, evocando un certo eloquio campaniano. Questa scrittura aborre ogni tipo di sperimentalismo e predilige il nitore, la levigatezza marmorea della lirica greca, la snellezza del frammento, quelle atmosfere linguistiche tipiche del dire appassionato di Saffo, indenne da eccessi linguistici, quella elegiaca «estaticità antica» di cui scrive Mario Sansone⁵ e che traspare anche da certi versi quasimodiani, che molto debbono alla traduzione dei lirici greci.

Marino Piazzolla si mostra insensibile alle mode, non indulge nell'uso di un lessico ricercato, mentre – come si è detto – si avvale con sapienza delle figure retoriche, cui fa ricorso in maniera accorta e funzionale al discorso, e mai con scopo esornativo. I tre *Tempi* in cui si articola il poemetto si fanno infatti spazio di un canto e di un controcanto dell'Assenza che rivelano un accorto dominio del materiale linguistico, padroneggiato in maniera mirata per rappresentare la gamma variegata, le modulazioni di un discorso amoroso governato dalla specularità e dall'immaginazione. Volte a coniugare antico e moderno nel segno di una solo apparente semplicità, cui non è estranea una notevole trasparenza linguistica, queste *Lettere*, con la loro compattezza stilistica e con quella loro struttura coesa e appropriata, si fanno cifra di un mondo e di una voce artistica eclettica e autentica, a torto

⁵ Cfr. M. Sansone, da «*Dolore greco*», Ed. Carucci, 1993, in AA.VV., *Omaggio a Marino Piazzolla*, vol. II: *Critica*, cit., p.451.

umiliata e confinata in una marginalità che, a distanza di tempo, ormai possiamo ritenere ingiustificata, come del resto già anni addietro ha acutamente osservato Dario Bellezza:

Attesto che riscoprire questo genuino poeta non è solo un gesto riparatore, ma un'azione morale e politica, nel suo significato più recondito, ovviamente. Ridargli il suo spazio è un'iniziativa dovuta alla poesia e a tutti coloro che la rispettano e che la amano⁶.

⁶ Cfr. D. Bellezza, «*Settimino clandestino*», in AA.VV., *Omaggio a Marino Piazzolla*, vol. II: *Critica*, cit., p. VI.